文章编号:1001-4373(2017)05-0020-04
DOI:10.3969/j.issn.1001-4373.2017.05.006

胡人乐舞与尚情思潮

周 晶

(兰州交通大学 艺术设计学院,甘肃 兰州 730070)

摘 要:伴随着胡人乐舞西来并风靡于中原,东汉儒学思想控制下的乐教理论权威逐步削弱并瓦解,士人的个体意识开始苏醒。崇尚回归人性本真、自由表达个人情感,逐渐成为社会主流思潮。胡人乐舞以其频繁的节奏变化、大幅的抑扬、新靡绝丽的异域风情、自由释放的悲喜之声,正好契合了这一思想追求,因而深受人们的推崇和喜爱。这种以胡乐为引领者的尚情思潮渗透于中国汉唐以来如文学、戏剧、餐饮等社会文化生活的各个领域,成为民族融合的主要驱动因素。

关键词:胡人乐舞;尚情思潮
中图分类号:J60—052 **文献标志码**:A

Music of Hu people and Trend of esthetic sentiment

ZHOU Jing

(School of Arts and Design, Lanzhou Jiaotong Universitity, Lanzhou 730070, China)

Abstract: As Music and dance of Hu people was introduced from the west and became popular in Central Plains, the theory of music education authority under the control of Eastern Han dynasty Confucianism was gradually weakened and disintegrated, and the individual consciousness of the scholars began to wake up. Advocating the return to human nature, freedom to express personal emotion, has gradually become the mainstream trend of the society. Hu's music and dance with its frequent tempo changes, a sharp rise and fall, the new bonding unique different region amorous feelings, the voice of the free release of emotion, just agree with the ideological pursuit, so respected and loved by people. This trend of esthetic sentiment, which is guided by Hu's music and dance, permeates in Chinese since the Han and Tang Dynasties such as literature, drama, catering and other fields of social and cultural life, and becomes the main driving factor of national integration.

Key words: music and dance of Hu people; trend of esthetic sentiment

据专家考证,敦煌石窟第 220 窟北壁乐舞图是敦煌壁画中规模最大的乐舞场景图。其中,有左右相对共 28 人的两组乐队,乐工多袒露上身,且肤色、发式各不相同,多演奏西传乐器如排箫、方响、筚篥、羯鼓、箜篌等。在辉煌的灯火中,着白裙或锦衣的舞伎始终在小圆毯上扬踏旋转。这大概就是胡旋舞和胡腾舞的典型表演场景。“胡腾身是凉州儿,肌肤如玉鼻如锥。桐布轻衫前后卷,葡萄长带一边垂。帐前跪作本音语,拈襟搅袖为君舞。安西旧牧收泪看,洛下词人抄曲与。扬眉动目踏花毡,红汗交流珠帽偏。醉却东倾又西倒,双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节,反手叉腰如却月。丝桐忽奏一曲终,呜呜画

收稿日期:2017-07-10 **学报网址**:http://xb.lzjtu.edu.cn
作者简介:周 晶(1976-),女,甘肃靖远人,讲师,音乐学硕士,主要研究方向为音乐学。E-mail:610074759@qq.com。

角城头发。胡腾儿,胡腾儿,故乡路断知不知?'此为唐代诗人李端诗作《胡腾舞》,描写了古凉州少数民族舞蹈表演的生动场景。不难看出,诗中除却对于舞者形象及舞蹈特征的详细描述,更呈现出其发自内心的个人情感以及诗人流露出的尚情倾向。

中国的音乐文化无疑源于多民族的共同缔造。古老的《竹书纪年》就有夏朝诸夷入舞的相关记载;《周礼》、《礼记》等史籍中就有周朝设专职管理"四夷之声"的记载;汉初的宫廷虽不曾专设胡乐,但确有胡乐传唱;张骞出使西域开通西行要道,并将《摩柯兜勒》传入中原,胡乐逐渐通过国使交往或商贸往来传播到内地。如《隋书·音乐志》记载:"《龟兹》者,起自吕光灭龟兹,因得其声。""《天竺》者,起自张重华据有凉州,重四译来贡男伎。"等。后汉关于胡乐的输入也多有记载。直至南北朝,胡乐始终保持着延续性流入状态。隋炀帝六年,"高昌献《圣明乐》曲,编入《龟兹》。"诸如此,随着内地政权对西域的军事占领、边地使节称臣进献、商贾互通及佛教传播,胡乐及其多种伎艺源源流入内地。胡乐内容丰富、规模宏大,经过选拔和提炼,成为隋朝宫廷七部伎、九部伎的基础。西晋末年以后,大批胡戎部族入主中原,自西周建立的礼乐制度由于各诸侯国间实力的悬殊落差而导致无法执行,礼崩乐坏成为必然。胡人乐舞也因此得以在社会各阶层自由深入地传播。

中国古代儒学推崇"中和静穆"之乐。借以此种对人感官刺激较小的音乐力量,将人的情感幅度降到最低,从而达到天下安乐和合的目的,是为"乐教"。《礼记·乐记》曰:"是故,乐之隆,非极音也;食飨之礼,非致味也。清庙之瑟,朱弦而疏越,一倡而三叹,有遗音者矣。大飨之礼,尚玄酒而俎腥鱼,大羹不和,有遗味者矣。是故先王之制礼乐也,非以极口腹耳目之欲也,将以教民平好恶而反人道之正也。"乐教所循"非以极口腹耳目之欲"原则,认为"雅乐不烦,道德平淡",故而"不烦则阴阳自通,无味则百物自乐"(阮籍《乐论》)。这种宣教、濡染的力量虽能暂时抑制人的基本感情,但从根本上却无法抵制反向或外方音乐力量的诱惑力。西晋末年以后的礼崩乐坏大大削弱了礼乐制度下的乐教力量,"胡乐入华"正式成为中古时期音乐史上持续不断的必然现象。如果说雅乐自古以来是统治阶级教化民众的音乐武器,早在南北朝民族文化大融合时期,雅乐已然参有胡乐。这就是南朝梁武帝诏书上所及的"雅郑混淆"现象。《隋书·音乐志》曰:"令齐乐人曹妙达,于太乐教习,以代周歌"。胡人曹妙达教习雅乐,不可能不带入胡乐。隋高祖时的乐职也多为胡人。雅乐乐队中出现箜篌、琵琶等胡族乐器,令隋文帝深感"此不祥之大也"(《隋书·音乐志》),于是"开皇乐议",以求"正声"。如此争论持续了十余年之久,本以排斥外来音乐为主旨,却未料,许多中外乐律交流理论正因此有机会记录于典籍,如苏祗婆的五旦七调理论及万宝常、郑译的八十四调理论。大业元年(605),隋炀帝认为雅乐应有多类异种并存,遂将其父原视为"亡国之音"的胡乐正式引入雅乐和燕乐。燕乐中的胡乐以较大的比重,尤显其主导地位。自此,来自古西域的胡人乐舞终合情合法地成为中国汉唐时期影响力最大的外族音乐。

儒学兴盛的西汉时期,乐教理论下虽偶有大悲大喜之乐,但仅以暗流形态存在。随着东汉儒学日渐衰落,庄老新学的兴起,士人的个体意识开始苏醒。冲脱儒教对人性的束缚,崇尚个人情感的自由表达,回归人性本真,逐渐成为社会主流思潮。尤其对于部分名士来说,更成为其张扬个性的一种风尚。胡人乐舞以其频繁的节奏、大幅的抑扬、畅言悲欢哀悦的异域情调,迎合了士人阶层渴望摆脱传统枷锁、力求自由抒怀的心声,因而受到他们的推崇和青睐。这种以胡乐为引领者的尚情思潮作为盛行于南北各地的流行风尚,除影响音乐本体文化以外,还渗透于文学、戏剧、餐饮等社会文化生活的各个领域。

一、诗赋词曲隐情肠

中国古典文学题材历来与音乐相伴相生。从先秦直至元明清,流行的音乐从雅乐演变为清乐、燕乐、戏曲,而唱词也相应经历了诗经、乐府、律诗、绝句、词、曲、戏词等变化。每一种文学体裁都有与之共生的特定音乐。作为异质文化中最具典型性、最具感染力的胡乐,以其浓郁的尚情意味、勃勃的生机兼具野性美,逐渐形成了自己成熟的风格,进而带来了中国古典文学的繁荣。

唐诗作为文学作品的同时,也是忠实的文献史料。唐诗以大容量的文本涉及了社会文化生活的各个方面,包括当时上至宫廷下至民间的各类乐舞活动。胡乐在唐诗中尤其留有相当丰富而形象化的记载。关于胡乐的文学性记载虽不如史书准确,但其所创设的联想空间却能够带引后人对胡人乐舞特点及传播状况加以生动想象与合理推测。如王建《凉州行》记:"城头山鸡鸣角角,洛阳家家学胡乐。"又如"《火凤》声忧多咽绝,《春莺啭》罢长萧索,胡音胡骑

与胡装，五十年来竞纷泊”（元稹《法曲》）。可见，“尚胡”之盛景在唐诗中得以鲜明而生动的反映。“声忧”、“咽绝”、“萧索”等词语尽抒悲悯情怀。此外，一些以胡乐意象烘渲气氛的诗作也尽显哀婉、深邃的意境，如唐代李颀的边塞诗七言古风《古意》、五言古风《塞下曲》等。如“辽东小妇年十五，惯弹琵琶解歌舞。今为羌笛出塞声，使我三军泪如雨。”（《古意》）诗中所及琵琶、羌笛均为西域东渐至中原的乐器，其凄婉、哀苦的音色特点渲托出深长的悲怆意味。“金笳吹朔雪，铁马嘶云水，帐下饮蒲桃，平生寸心是。”（《塞下曲》）诗中的“笳”即胡笳，亦为胡人乐器。诗中胡笳哀鸣、风雪凄厉的景象衬托出士兵出征时的豪壮气概。

事实上，汉唐赋体文学中同样留存了丰富的胡人乐舞文化，尤其在直接以乐器、乐曲或舞蹈名称成题的作品中。如薛收《琵琶赋》云：“惟兹器之为宗，总群乐而居妙。”从中可见，琵琶作为从西域传入中原的乐器，在当时乐器演奏中居核心地位。汉唐赋作篇幅多较长，信息容量大，对于胡人乐舞中的歌、奏、舞等情景的细节描述极为详尽，甚至是唐诗无法企及的。其中，尤卢肇擅长大赋并铺陈手法，文辞华美，生动真切。在关乎胡舞的赋作中，其将舞蹈姿态、神情与情感表现刻画得细致入微。如《湖南观双柘枝舞赋》有曰：“词方重陈，鼓亦再歇，俄举袂以容曳，忽吐音而清越。一曲曲兮春恨深，一声声兮边思发。伤心兮陇首秋云，断肠兮戍楼孤月。歌扇兮才敛，鸣鼙兮更催，将腾跃之激电，赴迅疾之惊雷。”赋句描写了舞者边舞边歌，哀随舞起，情伴声来，啼泣悲诉，真可谓淋漓尽致。

唐宋词的形成与发展也与胡乐戚戚相关。胡乐的盛行极大丰富了隋唐宋的燕乐乐调，为词的发展创造了条件。词在发源之初是指依燕乐中优美旋律所填得的歌词，待后来词曲渐渐分离之后，进入了文学化阶段。词作为中土和异域相结合的产物，必然相适于在燕乐中占主体地位的胡乐。“隋唐之乐，虽有雅俗二者之别实不离胡声也”（《文献通考》），可见胡乐当时已渐渐日常化。胡乐作为异质文化，其新靡绝丽、哀感顽艳结合燕乐之妙动，形成了唐宋词妩媚畅意的抒情文学特质，亦为其浸染了浓郁的悲情意味。唐宋词人尚情之重与抒情之张扬，早已超越了正统文学“温柔敦厚“的抒情准则，如温庭筠的《梦江南》：“千万恨，恨极在天涯。山月不知心里事，水风空落眼前花——摇曳碧云斜”。一句“摇曳碧云斜”将灵动如蝉翼的情思描绘得幽细深微。正如宋尹觉《题坦庵词》日：“吟咏性情，莫工于词。”清代陈廷卓也曾说：“后人之感，感于文不若感于诗，感于诗不若感于词。”可见，因生来就与曲音相伴，忧伤悲情之美自然成为了唐宋词创作的审美风尚。

二、末尼妖伎作悲声

唐宋民间流传的以胡曲辅以唱词的“街市小调”，显然是平民百姓喜悦并推崇的一种艺术表演形式，此正为中国戏曲的雏形。这种活跃于街头、村坊的讲唱表演以娱乐为目的，也兼反映社稷、针砭时弊之功能，类似于滑稽戏，也被称为参军戏。据唐范摅《云溪友议》中记，当时已有女艺人在其中表演歌舞。据戏曲研究者考证，宋杂剧角色中的“副净”即由参军演变而来。与此同时，因唐宋民间有众多人信奉西来宗教——祆教，其祭司所行的幻术及乐舞表演形式也渗透其中。这些以表演胡乐、合生（胡人戏头率少年乐工扮演“妃主情貌”的艺术样式，将词配以声乐，也称“合声”）、幻术著称的艺人逐渐成为宋杂剧脚色中的“末泥色”（或“末尼”、“末”）。

随着元灭宋入主中原，杂剧之四折一楔子和“一人主唱”的结构形式逐渐成熟，成其为显著特点。13世纪后半期，元杂剧进入繁盛时期。唱白相合、剧本注重舞台性、角色分工及表演的程式化、重剧情之情并人物内在情绪、寄托作家情思、映照真实日常等等特征，使元杂剧具备了戏曲的完整属性。金院本和诸宫调直接影响下形成的完备演绎，以及唐宋以来话本、词曲、讲唱文学基础上创立的成熟剧本，都使得元杂剧跳离原只为逗笑娱乐的参军戏，正式作为一种成熟的戏剧。

元曲原本也来自“蕃曲”（即胡乐）。元曲有严密的格律及固定曲牌格式，但与律诗绝句、宋词相比，有较大灵活性。元曲作为集元杂剧和散曲一体的元代文学创作主流，在思想内容和艺术形式上独具特色。尤其在以爱情为主题的作品中，元曲更是比历代诗词来得畅快淋漓。元曲中的散曲更多采用“赋”的方式加以铺陈叙述，多纯以曲体抒情，是一种可独立存在的文体。清代刘熙载在《艺概·曲概》中将散曲分为深情、豪旷、婉丽三品，可见其“以情动容”之美学追求。

三、酒肆承欢寄思乡

西域与中原的频繁交流当以唐代最甚。当时，大批胡商来到唐都长安谋求利益，胡人经营的酒肆兴起，成为唐朝娱乐行业的主力。胡人酒肆主要开

设在西市和春明门到曲江一代。胡姬(汉唐宋诗赋中对专职于歌舞侍酒的域外女子的称呼,亦称"酒家胡")以其异国情调的美貌、高超的歌舞技巧(尤其善舞急转如风的"胡旋舞")、独特装束和颇具异域风情的服务吸引酒客,这也是促使胡酒在唐代城市盛行的一个重要因素。"胡姬"一词在中国古典文学作品中极具浪漫色彩。秦汉辛延年《羽林郎》曰:"昔有霍家奴,姓冯名子都。依倚将军势,调笑酒家胡。胡姬年十五,春日自当垆。长裾连理带,广袖合欢襦。头上蓝田玉,耳后大秦珠。两鬟何窕窕,一世良所无。"从诗人对胡姬之美的描述可观得文人墨客对于胡姬的喜悦与赞美之情。胡姬酒肆中的乐舞、服饰、饮食等均反映出胡人文化对唐文化的影响。其中,胡姬乐舞更是以其妩媚灵秀的姿态引领着唐代都市之时尚。

从现有古典文献来看,出入胡姬酒肆的主体是文人、权贵及商旅。唐代诗歌中有关胡姬的诗歌较为多见,其中最为著名的当属李白。李白在诗中多次提到"胡姬",如《少年行(其二)》曰:"五陵年少金市东,银鞍白马度春风。落花踏尽游何处,笑入胡姬酒肆中。"可见,大凡此类诗作中,痛饮之酣畅多与胡姬之情貌相伴相随。尽管胡姬在当时引人瞩目,但其供人调笑的低微身份、远离家园的思乡之痛和繁华落尽后的悲凉是常人无法体会的。如李贺《龙夜吟》所述:"卷发胡儿眼睛绿,高楼夜静吹横竹。一声似向天上来,月下美人望乡哭。"又如无名氏的《琵琶》:"满坐红妆尽泪垂,望乡之客不胜悲。曲终调绝忽飞去,洞庭月落孤云归。"

胡舞的曼妙、美酒的甘醇以及独特的异域风情使人们从中原传统酒肆的审美疲劳中得以释放;胡姬生来悲剧性的命运也引得文人客旅竞相赋诗寄情;处于社会底层的胡姬大规模流动并立足于民间,反映了胡化与民族交流融合并存的社会状况。尽管中唐后期的胡姬酒肆文化渐渐少了边塞韵味和任侠豪情,多了造作和脂粉气息,但胡人将西域乐舞文化植移到中原,为民族融合及文化交流所做的贡献,始终是抹不去的。

如果说"尚情"意即对本源的生活情感、仁爱情感的推崇,其必与"中和平静"相违。伴随着胡人乐舞的西来并风靡,东汉儒学思想控制下的乐教理论权威逐步削弱并瓦解,社会思潮由"尚理"渐渐过渡为"尚情"。长期受制于儒家教义的人们如蓄势待发之镞一般对乐教表明了撇弃与不屑,以"悲"为美、畅达心意是为士人极度推崇个人情感体验的表现方式,更是成为尚情思潮中群体无意识的审美风尚。胡人乐舞以其频繁的节奏变化、丰富的调性、抑扬起伏的音律、自由释放的悲喜之情,正好契合这一时期的整体音乐美学追求,深受人们的推崇和喜爱。这一来自古老西域的乐舞文化正是以"异域新声"之形貌渗透于中国汉唐以来的社会文化生活的各个领域,见证了社会变革,驱动了民族融合,引领了一段重要历史时期的文化思潮。

参考文献:

[1] 庄壮.敦煌壁画上的弹拨乐器[J].交响·西安音乐学院学报,2004(4).

[2] 全唐文(卷一三三)[M].上海:上海古籍出版社,1990.

[3] 全唐文(卷七三四)[M].上海:上海古籍出版社,1990.

[4] 全唐诗(卷四六八)[M].上海:上海古籍出版社,1990.

[5] 胡道静.梦溪笔谈校证[Z].上海:上海古籍出版社,1987.

[6] 崔令钦.乐府杂录[M].沈阳:辽宁教育出版社,1998.

[7] 沈括.梦溪笔谈:卷五[M].南京:江苏古籍出版社,1999.

[8] (汉)刘歆撰(晋)葛洪集.西经杂记校注[Z].上海:上海古籍出版社,1991.

[9] 郭预衡.中国古代文学史(2)[M].上海:上海古籍出版社,1998.

[10] 李雄飞.唐诗中的丝绸之路音乐文化[J].交响·西安音乐学院学报,1996(1).

[11] 冯天瑜,何晓明,周积明.中华文化史[M].上海:上海人民出版社,2005.

[12] 张斌.中晚唐文人音乐文学研究[D].苏州:苏州大学,2003.

[13] 艾荫范注.唐宋诗醇[M].沈阳:春风文艺出版社,1995.

(责任编辑:张　哲)